

# 粤剧在马来西亚的流传和发展

康海玲

《四川戏剧》2006 年第 2 期

—

**【内容提要】**作为一种特殊的戏剧现象,粤剧枝蔓海外已有一百多年的历史。本文主要探讨粤剧在马来西亚异质文化土壤里流传、发展的轨迹,揭示其逐步走向衰亡的现实忧虑,这对于中国传统文化的薪传、拯救和发展无疑具有积极的意义。

**【关键词】**粤剧 马来西亚

**【作者简介】**康海玲 厦门大学戏剧戏曲学博士生

素有“南国红豆”美誉的粤剧,是广东省最大的地方戏曲剧种,从明初渐趋形成以来,已有三百多年的历史。早期称本地班,广东大戏,广府戏,主要流行于广东、广西和香港、澳门等粤语地区以及上海、台湾等地操粤语人士聚居之处,东南亚、美洲、大洋洲等地的粤籍华侨华人对粤剧也是情有独钟。马来西亚是广东人在海外仅次于新加坡的一个较大的移居国,随着广东人在各个历史时期源源不断地移居马来西亚,粤剧在马来西亚获得了生存传播的深根厚土,并且在戏剧舞台上逐渐占据主导地位,成为当地多元文化大观园中特异的一支而熠熠生辉。然而,学术界历来都从未系统地把海外的粤剧纳入专门研究的视野,这对中国传统文化的薪传、拯救和发展是极其不利的,同时也在一定程度上影响了马来西亚多元文化的构建、整合和革新。因此,探索粤剧在异质文化土壤里流传、发展的轨迹,对其戏剧本体、戏剧环境和戏剧生存进行审视,这对于粤剧在马来西亚的可持续发展,对于“全球化”语境下民族文化多样性的重构无疑具有十分重要的现实意义。

粤剧能够离开繁衍生息的母体,超越时空辐射到海外,成为人类共同的精神财富,这是移民直接带去的结果。广东是一个著名的侨乡,由于天然地理位置独特,一向以来,都是华人出洋的重要门户。据史料记载,早在葡萄牙统治马六甲

时期（1511——1640），当地已有数百名华商，其中不乏粤籍人士。[1] 其后，在不同的历史时期，为了谋生或被战乱剽掠等其他原因，移居马来西亚的广东人不断增多，因此，在移居的过程中，那些历代相沿的民俗风情、民间艺术以及粤籍人士的感情意识，就被带入新的生存环境——马来西亚，粤剧自然而然地成了维系两地民心的情感纽带，并且和当地本土文化相互融合。

粤剧在马来西亚上演，总是伴随着宗教仪式和节庆时令。从远古到近代，民间戏曲在流传的过程中，已融入民俗生活，并发挥着尊神娱人的作用。马来西亚华人民间的宗教仪式和节庆时令，都是农业社会相沿而来的习俗。在日出而作、日落而息，靠天吃饭的年代里，人们对于天神、地祇相当尊崇，加上历史上的民族英雄、地方传奇人物以及儒、释、道思想混杂所产生的宗教信仰，宗教庆典仪式变得名目繁多。粤剧正是在这种欢乐、喧嚣的宗教活动中得到进一步的创造和提炼，不论是观者还是表演者，在粤剧上演的整个流程，都会形成不同程度的心理交融，以便共同领略传统独特的艺术样式。

粤剧在马来西亚的流传和发展，以演出状况的兴盛和衰落作为分期标准，大致可以分为以下几个阶段：移植阶段、改良阶段、繁盛阶段、起伏阶段、衰落阶段、式微阶段。

## 一、移植

### 阶段

1908 年以前，是粤剧在马来西亚的移植阶段。由于史料的散佚，粤剧何时何地以正规的形式登上马来西亚的草台演出，已无处可考。粤剧在马来西亚流传，是从早期广东移民的自唱自娱开始，然后才逐渐发展起来的。这些移民，文化水平普遍较低下，有相当一部分人是文盲，对他们而言，粤剧是他们认识社会、评价生活、升华感情、净化心灵，从而得到审美愉悦的最主要的艺术样式，除此之外，粤剧还使马来西亚当地其他民族的人们，感受到异质文化的神韵以及人类旺盛的生命力。口耳相传是粤剧早期在马来西亚的一种主要表现形态，具有随意性和不稳定性。1861 年，广东粤剧艺人的到来，无疑给马来西亚粤剧的流传和发展注入了一股新鲜的血液。据史料记载，“清咸丰四年（1854 年），粤剧艺人李文茂，率领梨园子弟响应太平天国起义，建立“大成国”的事迹，在粤剧史、中国戏剧史甚至世界戏剧史上都称得上是彪炳千秋的壮举。”[2] 咸丰十一年（1861 年）“大成国”解体，“起义失败，清朝统治者加紧对粤剧艺人进行残酷的镇压

和捕杀，许多粤剧艺人被迫逃亡，逃往越南、马来西亚、新加坡等国避难谋生。在新加坡、马来西亚的粤剧艺人比较多。”[3] 这些职业粤剧艺人到达马来西亚，其演出活动，加速了粤剧在马来西亚的传播和发展，使粤剧渐趋专业化、艺术化；同时，也把粤剧反映现实斗争生活的传统，带上马来西亚的戏曲舞台。

来自素有“粤剧第二故乡”的新加坡的影响，也是一个不容忽视的积极因素。新、马比邻，1965 年以前不分家。早在 1857 年，新加坡就成立了粤剧戏班的行会组织“梨园堂”，[4] 这标志着粤剧在新加坡已经走上了较科学、较有组织的专业道路。新加坡粤剧戏班到马来西亚的流动演出，给演员提供了一个互相竞争，互相改进的平台。至此，粤剧在马来西亚渐渐站稳脚跟，成为马来西亚本土文化的一个因子。

值得特别指出的是，1908 年，光绪皇帝和慈禧太后相继去世，清廷视戏剧和乐舞如洪水猛兽，在全国范围内禁戏长达一年多。这阶段，广东有部分粤剧艺人飘洋过海到马来西亚，他们获得了较为可靠安稳的生存环境，也为粤剧找到了在海外展示和传播的机会和空间。据史料记载，这阶段广州八和会馆属下的新丽声、艳阳天、嘉乐、升华、大罗玉、新青年等粤剧戏班，常常往新加坡、马来西亚演出。[5] 这段时期，粤剧艺术发展较缓慢。在语言方面，采用的是舞台官话；另外，其上演剧目，演出结构，角色行当，音乐结构，表演形态等方面都与粤剧的本土相同，几乎是照搬，艺术上没有什么创新之举。

## 二、改良

### 阶段

1909 年至 1920 年，是粤剧在马来西亚的改良阶段，出现了粤剧演出的第一个小高潮。辛亥革命是促使粤剧进行改良的重大动力。由于粤剧直接参与现实斗争生活，因此比别的戏曲剧种更带有现代生活的色彩。

敏感多变、形式并不凝固的粤剧，在这阶段的第一个变化是由舞台官话过渡到广州方言，真正形成自身的独特色彩和格调。戏曲剧种的特色，集中表现在唱腔音乐上。唱腔音乐和语言的关系是最直接的。粤剧从形成以来，曾经受到其他声腔剧种的影响。由于所用语言始终是南腔北调的“官话”，歌者不易，听者更难。语言的隔阂限制了唱腔的发展，也限制了剧目的整理和提炼，更限制了演出艺术水平的提高。这阶段，为了配合辛亥革命前后形势的变革，作为一种斗争武器的粤剧内部也发生了很大的变化，方言俗语的大量使用，为日后改唱方言打下

了基础，也促进剧种特色的发展，以及增加粤剧对观众的亲和力，语言的变化带来质的飞跃，音乐唱腔也由假嗓改为平喉，从而牵动了整个音乐和唱腔的根本变化。

粤剧反映现实斗争生活的传统，最早从李文茂起义时就已经具备。[6] 辛亥革命前，出现了许多由著名的爱国粤剧演员创办的“志士班”，他们开始穿上时装唱“改良新戏”，目的在于进行反帝反封建宣传。振天声班是其中之一班社，曾于1908年赴东南亚各地演出。[7] 该班到过马来西亚的吉隆坡、太平、霹雳等地献艺。[8] 演出的剧目有《火烧大沙头》、《温生才刺孚奇》、《秋瑾》等。由于思想性和艺术性都顺应时代潮流，并且配合革命活动，当地侨胞反映极其强烈。这阶段，在马来西亚各个小埠有一些小型戏班演出粤剧，如文冬埠的“尧天彩剧团”，金宝的“庆维新剧团”，檳城的“平天彩剧团”，新埠的“新平天彩剧团”，怡宝也有两个剧团演出。著名的粤剧演员靓元亨和马师曾、豆皮元等人，都先后在这些戏班演出过。[9] 马师曾以丑生见长，善于从话剧、文明戏的表演艺术中，吸取养料，丰富自己的表演，尤其是其所创“乞儿喉”（又称“柠檬喉”），更是在粤剧舞台上独领一方风骚，人称“马腔”。这些戏班所演出的“改良新戏”，题材比较广泛，有直接鼓吹革命斗争的戏，有反映当时的社会问题，宣传民主自由，反对封建愚昧的戏，还有少数借外国故事或历史故事讽刺影射现实、讽喻时政的戏。

吉隆坡和檳城是粤剧演出较繁盛的两个城市，由于新加坡的两个大戏班“永寿年班”和“普长春班”常到此演出，促进了本地班的崛起。如“檳城华人曾组织‘广福居俱乐部’，内设‘剧团乐公社’，所演出的第一个粤剧剧目是《周瑜归天》”。[10] 该剧通过历史故事讽喻时政，具有较强的战斗力。此外，

“1919年，革命党人黄大汉又在马来西亚的檳城组织了‘南洋华侨真相剧社’，继续以戏剧为工具宣传革命思想，他们演出革命时事粤剧，演员穿民国初年的军装上台演出”。[11] 马来西亚本地的戏班为数不少，吉隆坡有三个戏班，他们经常作商业性演出，在暗崩、芙蓉、金宝、太平、马六甲、坦罗、新埠等地各有一至两个粤剧戏班。这些戏班规模大小不一，大埠的戏班约一百人，小埠的戏班三十至六十人之间。中国著名的粤剧演员新华、靓元亨曾到这些戏班走埠演出。粤剧始终以反映现实斗争为己任，突破了程式的限制，增加了剧种的可塑性，表演风格更加接近自然形态，方言的大量运用，加强了粤剧反映现实生活的能力。

粤剧的改革，带来了粤剧在马来西亚发展的第一个高潮，不仅支援了辛亥革命，同时自身也完成了一次深刻的蜕变。从此，粤剧在马来西亚扩大了规模，走上了一条健康发展的道路。

### 三、繁盛阶段

1921年至1941年是粤剧在马来西亚的繁盛阶段。随着粤剧的改革与发展，粤剧在马来西亚迎来了它的“黄金时代”。这阶段，马来西亚社会相对安定，经济发展处于上升阶段。作为马来西亚多元文化中的一个积极的因子——粤剧也呈现出前所未有的活跃繁荣的局面，戏班进出极为频繁，上演的剧目日新月异，既很好地满足了广大市民的欣赏要求，使粤剧名声大振，也促进了粤剧的革新，加速了粤剧的成熟。

娱乐场所的增多，为粤剧的上演提供了更为广阔的天地。新加坡的邵氏兄弟娱乐公司发展到马来西亚的吉隆坡、檳城等地。在吉隆坡有中华游艺场和安乐世界游艺场，檳城有新世界和大世界游艺场，马六甲有极乐园游艺场，太平有加冕游艺场，怡宝有银禧游艺场等。此外，马来西亚还有一些戏院经常上演粤剧，如吉隆坡的普长春戏院、檳城的万景戏院、新戏院、万安台戏院等，怡宝和文东等埠也有演出粤剧的戏院，其规模大小不等。[12]

外来演出的剧种、戏班增多，为粤剧的发展提供了新的竞争氛围。这阶段，赴马来西亚演出的剧种有粤剧、潮剧、琼剧、福建戏、广西和闽西的汉剧、台湾歌仔戏、京剧等，各剧种之间的竞争日益激烈。另外，市民的眼界不断开阔，看戏的标准日趋提高，其“喜新厌旧”心理，加剧了戏班的“优胜劣汰”。即使是同一剧种，不同戏班之间也都在经营新戏好戏，以寻求艺术的不断更新。这时期，从中国和香港前往马来西亚演出的著名粤剧团体为数不少。据史料记载，

“1936年，胜寿年粤剧团从广州到新加坡、马来西亚的吉隆坡、檳城等埠演出”[13] 他们摆脱传统剧目的束缚，推陈出新，上演了一些抨击时弊的新编历史故事戏，如“《龙虎渡姜公》、《十美绕宣王》、《粉碎姑苏台》、《怒吞十二城》、《肉搏黑龙江》、《血染热河》等”[14]。由于该班的剧目推陈出新，舞美独特，表演艺术尤其是武技水平高超，因此，特别受欢迎。“著名的粤剧演员薛觉先，于同年8月，应新加坡邵氏兄弟公司的聘请，组成“觉先旅行剧团”，前往马来西亚演出，其演出有《关公古城会》、《霸王别姬》、《西厢记》、《白金龙》、《三伯爵》等中外题材剧目”[15]。该剧团不仅以精湛独特的演技

受到华侨观众的赞赏，而且其严谨规整的仪容和台风也备受称道。在日军南侵之前，陈非侬剧团曾在马来西亚掀起一阵热潮，他们先后跑遍了马来西亚的庇能、吉隆坡、马六甲、芙蓉、麻坡、文通等埠演出，特别是承接了庇能的春满园游艺场来经营，把在当地专埠演出的丑生谭秉镛演唱过的粤曲《满天神佛》，改编成同名粤剧，并加以发展，演出大受观众欢迎，一出戏连演了三晚，打破了当地戏曲的上演纪录。[16] 此时，还有粤剧著名“铁喉”花旦肖丽章剧团的部分艺人转移到马来西亚，加入当地的粤剧演出行列。[17] 粤剧“小生王”白驹荣、著名武生少昆仑所在的粤剧团，苏少棠所在的粤剧团、女旦新白菜所在的粤剧团也到马来西亚献艺。[18] 特别值得关注的是新加坡的两个颇有影响的粤剧戏班——万年青班和新同庆粤剧团（后改名为庆丰年粤剧团）常在马来西亚各埠演出，[19] 深受观众的青睐。这阶段粤剧的演出已经普及到街衢里巷、市井阡陌，成为马来西亚社会风情的一大景观。1941年香港沦陷后，省港的粤剧演员曾一度云集到马来西亚等海外国家，对当地粤剧的流传和发展起了推波助澜的作用。

专业组织的出现和本地戏班的强大，更是把粤剧的发展进一步推向高潮。“1921年马来西亚雪兰峨人镜慈善白话剧社成立了‘中乐部’（以后又改称为‘粤剧科’），先后演出过粤剧《蝶恨花愁》、《路遥访友》等剧目”[20]，这个团体不限于舞台演出，还进行一些艺术研究活动。这时期出现的本地戏班队伍不断壮大，当地一些华侨粤剧爱好者积极组建业余剧团和专业戏班，一时间，吉隆坡的粤剧表演盛况空前。据史料记载，“1929年，吉隆坡当地华侨粤剧爱好者组成菁华俱乐部益群剧社”，这是业余演出剧团。之后，在一些华侨会馆、工会等组织内也相继成立许多业余剧社，经常上演粤剧。”[21] 如马六甲明星慈善社，为了庆祝本社建社十周年，于1933年10月9日召开盛大的游艺会，特向侨胞奉献粤剧《孝女复仇》。该剧主要是暴露家庭黑暗，讽刺社会不良。全剧分为十四节（马来西亚华人习惯把“折”叫做节），分别是：主仆游玩，鬼域射影，夫妻误会，莽汉戏妻，兄弟阋墙，奸贼逼婚，孝女复仇，公堂大审，监房闹情，法场生祭，途中遇救，恶汉就擒，隐士释白，夫妻团圆。[22] 该剧上演引起了不小的轰动。此外，在三十年代，吉隆坡还出现了由当地华侨或华裔组织的专业粤剧戏班，如吉隆坡的“八和会馆”属下的粤剧团有“新丽声”、“艳阳天”、“大罗天”、“新青年”、“环球乐”、“嘉乐”、“天仕”、“文

英”、“金凤”、“龙凤”、“胜利”、“升华”、“文郎”、“辉宙”、“伟新声”等。[23] 这些戏曲团体争奇斗艳，阵容鼎盛，粤剧舞台空前兴旺。

这段时间，粤剧在思想方面和艺术方面都进行了重要改革，呈现出一派新的气象。剧目取材广泛，且新颖独特，思想内容富有较深刻的社会意义、时代感强。舞台表演在一定程度上突破了传统戏曲的藩篱，表演程式较新颖，能够适当地吸收新的艺术品种如电影、话剧、歌剧、舞剧的表现手法，舞台面貌焕然一新，唱腔音乐也渐渐地由原来的老腔老调逐渐变得优美动听，摄人心魄，舞台美术渐渐向现代化、写实化方向发展。

#### 四、起伏阶段

段

1942年至1959年是粤剧在马来西亚的起伏不定阶段，经历了由沉寂、衰落走向复苏的历程。二十世纪四十年代初期，日本帝国主义挑起太平洋战争，在不到半年时间里，连续攻占了泰国、新加坡、马来西亚等东南亚国家和地区。1942年2月马来西亚沦陷，许多华侨备受日军的残杀和掠夺。

从1942年至1945年8月，粤剧沉寂了三年零八个月。第二次世界大战结束后不久，社会经济受到严重影响，物价飞涨，人民群众生活艰难，粤剧戏班数量明显减少，只有少数几个戏班尚有演出。怡宝银禧园的粤剧班，在当时影响较大，演出水平也较高。在吉隆坡，名声较大的是薛觉先的徒弟陈皮梅和文武艳旦倩影依为台柱的戏班。该班不管是在剧目，还是在唱腔、服装、道具方面都能标新立异，当地观众赞不绝口。此外，新加坡当地著名的文武生邓秋侠率领的粤剧戏班，在马来西亚也享有较高的声誉。[24]

1948年6月，马来西亚进入紧急状态时期，马华文艺一度陷入了低谷，戏剧娱乐事业相应地也处于冷淡、萧条状态。来自中国和香港的戏班大都离开新、马回到香港，一些较大型的专业粤剧团无法维持演出，逐渐改为小型班，有的甚至面临解体的命运。在吉隆坡，虽然有菁华俱乐部的“益群剧社”、番禺会馆的剧社，但却无法经常公演，只有雪兰峨人镜慈善白话剧社的粤剧科，偶尔会上演个别的粤剧剧目，如《胡不归》、《夜送京娘》《挥戈逐日》等。

五十年代，随着社会经济的恢复和发展，娱乐事业逐渐恢复了生机，为了适应和平时期戏剧观众的娱乐需要，粤剧活动相对于四十年代活跃了许多。新中国成立后，由于一些对外政策的变化，中国粤剧戏班前往马来西亚演出受到了很大

限制。除了某些戏曲团体为执行国家之间的文化交流计划前往马来西亚献艺之外，大多数戏曲团体断了通往马来西亚之路，所以，该国剧坛主要以当地戏班演出为主，其次就是来自香港的戏剧团体。当地较为活跃的粤剧团体有：燕新粤剧团、振环粤剧团、秀英剧团、辉宙粤剧团、月团圆粤剧团等，[25] 名伶辈出，深受观众的喜爱，“较为著名的演员有：陆飞鸿、陈皮梅、徐柳仙、张舞柳、李香琴、石燕子、任冰儿、陈醒侖、朱秀英、倩影侖、卢启光、小卿卿等。”[26]

这阶段，马来西亚的粤剧发展道路崎岖多变，电影和歌台演出的频繁，转移了观众的兴趣，使粤剧受到不同程度的打击，艺术上没有多少创新。值得一提的是：马来西亚剧坛出现了一个非常独特的现象，即英语粤剧的出现，有一位钟莉莉女士用英文编写了一出《龙凤配》，曾在怡宝义演，从此开了英语粤剧的先河。[27] 这是一种尝试，是褒是贬，众说不一，但却预示着粤剧革新的路子可能越走越宽广。

## 五. 衰落阶段

### 衰落阶段

1960 年至 1979 年，是粤剧在马来西亚渐趋衰落阶段。社会经济的迅速发展以及人们生活方式的不断改善，带来了人们审美要求的变化。墨守成规的粤剧被电影电视夺走了不少观众。马来西亚当地的专业粤剧团体逐渐减少，演出也不经常，大多在华侨的民间活动中演出。在职业粤剧团体中，唯独艳阳天剧团比较活跃。“1971 年 10 月，该团在吉隆坡中华游艺场连续演了十多晚，演出的主要剧目是：《虎将蛮花》、《胭脂巷口故人来》、《梟雄虎将美人威》、《牡丹亭惊梦》等。”[28]

从六十年代后期开始，香港有一些较优秀的粤剧团体前往马来西亚演出，如陈非侖所在的粤剧团及另外一个较突出的团体——雏凤鸣剧团。雏凤鸣剧团是一个集演出、教学、研究为一体的艺术团体。[29] 1979 年 8 月香港艺人组成了“祝华年剧团”到马来西亚献艺，这些交流演出虽然在一定程度上激活了粤剧在马来西亚的发展态势，但是没办法从根本上改变粤剧尴尬的局面

马来西亚的业余粤剧团体，大多附设在同乡会馆和工商行会的机构内。在吉隆坡和霹雳这类机构或团体相对集中一些，这些业余剧团，无形中丰富了吉隆坡和霹雳的粤剧活动，但很少公演，覆盖面不够大。这阶段，原先作为粤剧重镇之一的檳城，粤剧发展不景气，马来西亚其他各州的粤剧活动更是少得很，与上个



阶段比较，明显走向衰颓的命运。

这阶段，为了走出困境，粤剧在编剧方法、词曲、音乐、唱腔、舞美等方面都作了一定程度的改革，并较积极地把现代高科技技术搬上舞台。更难能可贵的是，有些剧团除了演出以外，还把教学、研究纳入视野，对粤剧的发展与改革起了一定的推动作用。

## 六、式微

### 阶段

从1980年至今，是粤剧在马来西亚的式微阶段。到了八十年代，戏曲传统文化娱乐世界的时代，毕竟已成为过去，粤剧在马来西亚生存的深重危机急遽到来。各种现代的艺术形式和娱乐方式从四面八方向粤剧发出挑战，特别是电影、电视、舞厅、时装表演、家庭影院、多媒体、电脑等大量占据了人们的精神生活领域，粤剧渐渐退出了其历史舞台。粤剧式微的另一个原因是渐趋浓厚的商业化倾向，一些演员为了票房收入，不再视艺术为生命，弃艺术传统于不顾。失去了艺术个性，也就失去了粤剧自身的魅力。观众的流失是粤剧式微的另一个重要原因。旧的观众群日益减少，新的粤剧爱好者群体尚未形成，没有了观众，也就没有了粤剧，其他戏曲剧种也具有同样的道理。

这阶段，幸存的粤剧戏班或剧团不多，而且一年上演不了几个戏，剧团生存成了一个严重的问题。粤剧从早先的尊神娱人走向较纯粹的尊神娱神。从某种意义上可以说，离开了马来西亚华人，特别是粤籍华人的各种各样的节庆民俗活动，（较大型的有普度、神诞等，）粤剧在马来西亚也有可能与其他戏曲剧种一样在舞台上逐渐消失。由于史料的欠缺，有关剧团、演艺人员、剧目等的具体情况无法确定。在这段较长的岁月里，来自中国、香港、台湾等地的剧团作巡回演出的情况也未见记录，有待进一步考察。

作为一种游离于马来西亚主流文化之外的地域性文化样式，一百多年来，粤剧以其独特的魅力顽强地生长，发挥着应有的作用，或多或少成为华人生活的一部分。随着岁月的更替，粤剧必须因时因地制宜，不断强化艺术个性，探索人性最本质的话题，寻找发自心灵深处的足以震慑不同民族、不同文化区域人们的艺术因子，把古典和现代相结合，这样，粤剧才不至于在曾经枝繁叶茂、多姿多彩的中国境外特殊的演出集中地——马来西亚走向消亡，而是成为该国现代文化园

地中特异的一枝源远流长的文化奇葩。

(本文发表于《四川戏剧》2006年第2期)

---

[1] 贺圣达：《东南亚文化发展史》，云南人民出版社1996年版，第470页。

[2] 郭秉箴：《粤剧艺术论》，中国戏剧出版社1988年版，第4页。

[3] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第179页。

[4] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第179页。

[5] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第179页。

[6] 郭秉箴：《粤剧艺术论》，中国戏剧出版社1988年版，第178页。

[7] 《中国戏曲剧种大词典》编辑委员会：《中国戏曲剧种大词典》，上海辞书出版社1995版，第1305页。

[8] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第184页。

[9] 赖伯疆、黄镜明：《粤剧史》，中国戏剧出版社1988年版，第352页。

[10] 赖伯疆、黄镜明：《粤剧史》，中国戏剧出版社1988年版第353页。

[11] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第184页。

[12] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社1993年版，第194页。

[13] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社1988年版，第354-355页。

- [14] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 354-355 页。
- [15] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社，1988 年版，第 355 页。
- [16] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 214 页。
- [17] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 214 页。
- [18] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 215 页。
- [19] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 215-216 页。
- [20] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 210 页。
- [21] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 353 页。
- [22] 方修：《马华新文学大系·剧运特辑一集》（八），星洲世界书局有限公司 1972 年版，第 270 页。
- [23] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 353 页。
- [24] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 218 页。
- [25] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 358 页。
- [26] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 358 页。
- [27] 赖伯疆：《粤剧史》，中国戏剧出版社 1988 年版，第 357-358 页。
- [28] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 249 页。
- [29] 赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，中国戏剧出版社 1993 年版，第 253-254 页。